

# LÚCIO CARDOSO NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO: UMA LEITURA DO DRAMA-DA-VIDA NA DRAMATURGIA O ESCRAVO

Mariana de Oliveira Arantes<sup>1</sup>

*“Isto é tudo para viver. Você me seguirá como um escravo. Quando estiver sozinho, lembrar-se-á de que estou presente à elaboração dos seus pensamentos mais íntimos.”*

Lúcio Cardoso

**Resumo:** O presente artigo analisa a obra *O escravo*, de Lúcio Cardoso, sob a perspectiva do conceito de drama-da-vida, teoria exposta por Jean-Pierre Sarrazac. O escritor Lúcio Cardoso escreve apenas oito peças teatrais, a maioria desenvolvida na década de 1940. Dentre elas, em 1937, Cardoso redige *O escravo*. É preciso lembrar, portanto, que na década de 1940 é demarcado, precisamente em 1943, o início do teatro brasileiro moderno, no qual a obra *O escravo* estreia nos palcos brasileiros, todavia, sem o devido respaldo da crítica e do público, favorecendo o esquecimento a esse texto. Nesse sentido, empenha-se em uma leitura moderna da obra a partir da perspectiva de dramatização-desdramatização debatida por Sarrazac (2013; 2017). Pois, se verifica no drama cardosiano personagens em percurso alterável, ora no tempo presente, ora remorando atitudes, o que corrobora a leitura de um romance dramático.

**Palavras-chave:** Lúcio Cardoso. Drama-da-vida. Drama brasileiro. Jean-Pierre Sarrazac.

## **Lúcio Cardoso in modern brazilian theater: a reading of the drama-of-life in the playwright *O escravo***

**Abstract:** The article analyzes the work *O escravo*, by Lúcio Cardoso, from the perspective of the concept of drama-of-life, a theory presented by Jean-Pierre Sarrazac. The writer Lúcio Cardoso wrote only eight plays, most of which were developed in the 1940s. Among them, in 1937, Cardoso wrote *O escravo*. It is necessary to remember, therefore, that the 1940s mark, precisely in 1943, the beginning of modern Brazilian theater. The same year in which the work *O escravo* premiered on Brazilian stages, however, without the due support of critics and the audience, which favored the oblivion of this text. In this sense, a modern reading of the work is undertaken from the perspective of dramatization-dedramatization discussed by Sarrazac (2013; 2017), because in the Cardosoian drama, it is possible to observe characters on an alterable course, sometimes in the present tense, sometimes reminiscing about attitudes, corroborating the reading of a dramatic novel.

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras (Universidade Estadual Paulista – UNESP). E-mail: [m.arantes@unesp.br](mailto:m.arantes@unesp.br)

## Introdução

O drama da época moderna inicia no período histórico-artístico do Renascimento e traz para a escrita do texto teatral, em linhas gerais, a reflexão do sujeito sobre a existência e o caráter dialógico, expondo uma relação interpessoal das personagens. Dois teóricos fundamentais na conceituação do drama moderno, de que o dramaturgo norueguês Henrik Ibsen é considerado o pai, percorrem um trajeto histórico e didático semelhante, tanto o húngaro Peter Szondi (2001) quanto o francês Jean-Pierre Sarrazac (2017) ressaltam o drama absoluto para então revisá-lo. Segundo os autores, o drama absoluto remete a uma organicidade aristotélica-hegeliana, que prioriza o conflito realizado em uma ação decorrente no tempo presente e no espaço único. A partir disso, sintetizam a noção hegeliana segundo a qual as obras de arte são apenas aquelas que possuem igualdade entre a forma e o conteúdo.

Para Peter Szondi, em Teoria do drama moderno [1880-1850], o drama absoluto possui uma constituição que favorece o texto dramático fechado e rigoroso, sem intervenção externa, seja advinda das interpretações dos atores, seja das impressões expostas pelo espectador. Por isso, o teatro que põe em xeque os princípios do drama absoluto expõe uma crise. Ou seja, nele o critério unitário entre forma e conteúdo se rompe. A partir desta ruptura, Szondi perfaz um estudo das peças dramáticas escritas no período de transição do século XIX para o século XX, mostrando tanto “possibilidades de salvamento”, isto é, as elaborações na forma para abarcar as novas temáticas, quanto “possibilidades de solução”, apontando uma forte tendência à epização do drama como um modo de superar as divergências da forma com o conteúdo<sup>2</sup>.

2 A partir da configuração de crise do drama, iniciada na segunda metade do século XIX, Peter Szondi (2001, p. 16) avalia as “tentativas de salvamento” para “unificar o que irremediavelmente já se cindira” nas concepções de:

Tanto para Sarrazac quanto para Szondi a modernidade no drama inicia-se, de fato, no Renascimento, apesar de Sarrazac acreditar que essa demarcação reforça o esquecimento do teatro medieval. No entanto, o objeto da Teoria do Drama Moderno de Szondi está na crise, no deslocamento, nessa ruptura com o drama absoluto, demarcada, cronologicamente, no final do século XIX. O crítico francês articula, em seu estudo, muito embasado nas formulações de Peter Szondi, as condições para o desenvolvimento do drama moderno – e por correspondência do drama contemporâneo – a partir primordialmente do descompasso. Enquanto Szondi procura corrigir a não simetria entre os conteúdos novos, advindos das transformações sociais que decorrem da passagem do século XIX para o XX, em formas antigas do texto dramático, elencando as estruturas épicas que preenchem as fissuras abertas no drama moderno, Sarrazac pontua que não há correção ao descompasso da crise do drama moderno percebido por Szondi.

Antes de adentrar especificamente na defesa de sua Poética do drama moderno (2017), Jean-Pierre Sarrazac confronta a teoria de Hans-Thies Lehmann a respeito do teatro “pós-dramático”<sup>3</sup>. Para o autor alemão, a teatro pós-

“naturalismo”, “peça de conversação”, “peça de um ato só”, “confinamento” e “existencialismo”. Na sequência, distingue as “tentativas de solução”, apresentando concepções pormenorizadas sobre: “a dramaturgia do eu”, “a revista política”, “o teatro épico”, “a montagem”, “o jogo da impossibilidade do drama”, “o monólogo interior”, “o eu-épico como diretor de cena”, “o jogo do tempo” e “remiscência”.

3 O pós-dramático é um modo de perceber e compreender as produções teatrais promovidas a partir da década de 1970. Para Lehmann, algumas configurações usadas no teatro podem responder tanto aos preceitos dramáticos quanto ao pós-dramático, essa escolha dependerá do espectador. Para delimitar melhor esse conceito: “Desaparece assim o teatro da projeção de sentido e da síntese, e com isso a possibilidade de uma interpretação sintetizadora. Se o que persiste não é senão work in progress, são possíveis respostas perturbadoras e perspectivas parciais, mas não uma orientação e muito menos preceitos. Cabe à teoria abordar aquilo que se constitui com conceitos, não postulá-lo como norma” (LEHMANN, 2011, p. 30,

-dramático investiga tanto no tempo presente quanto no passado procedimentos não dramáticos nas montagens cênicas. Por outro lado, o autor francês compreende o termo cunhado por Lehmann como um encerramento dos preceitos dramáticos. Porém, de acordo com a concepção do teórico francês, não cabe estipular a morte do drama e enterrá-lo, pois, o que se apresenta nos textos dramáticos do período de transição entre os séculos XIX e XX, e mais especificamente nas obras da segunda metade do século XX, período de análise do Lehmann, é, na verdade, um alargamento nas estruturas de escrita do gênero literário. Destaca que “A partir de agora, é com a desordem que se deve contar; é a desordem, aquilo que mina as regras sacrossantas e todo o espírito de unidade, que precisa entrar em cena” (SARRAZAC, 2017, p. 18), ou seja, há outras possibilidades dramatúrgicas, e não o encerramento dessa. Cabe, portanto, verificar a expansão do drama para propostas líricas, épicas, dentre outras, pois para o teórico Sarrazac não há morte, mas amplificação do gênero dramático.

O contexto de leitura e análise das modificações do drama moderno, empreendido pelos autores até então citados, pauta-se nas produções europeias, ou seja, textos teatrais escritos para o palco, e para um público, inseridos no ambiente de duas Grandes Guerras Mundiais, de governos totalitários, do Holocausto. Logo, tais ênfases históricas influenciaram também no modo de escrever o drama, pois as mudanças e as violências do período não caberiam na regra das três unidades aristotélicas. Contudo, não se desconsidera que tais conflitos refletiram para além da Europa nos aspectos sociais, econômicos e políticos; no caso específico da literatura dramática, autores como Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Brecht<sup>4</sup> instigados pelos conflitos

grifo do autor).

4 Peter Szondi, ao escrever Teoria do drama moderno [1880-1950], explica a crise do drama a partir das obras de Henrik Ibsen, Anton Tchekhov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck e Gerhart Hauptmann. Após pontuar a respeito das “Tentativas de salvamento” para as implicações decorrentes dos novos conteúdos perante as

e mudanças europeias, também influenciam nos novos escritos para teatro. Até mesmo influenciam no contexto brasileiro, ambiente no qual a dramaturgia a ser analisada neste artigo foi escrita.

O teatro europeu, por sua extensão temporal e tradição na arte ocidental, fundamenta o pensamento teórico/crítico a respeito das alterações advindas ao drama moderno. No entanto, os critérios de modernidade alcançam também, mesmo que tardiamente, territórios colonizados. No Brasil, o Modernismo, como um período artístico-literário, começa a avultar-se no início do século XX (CAFEZEIRO, 1996), e na década de 1920, precisamente no ano de 1922, com a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, início e marco temporal de revisão e de revolução na produção literária e nas artes plásticas. O professor Ferdinando Martins (2012), a respeito desse período, acentua que, embora seja um momento relevante para as artes brasileiras, o teatro não constitui uma das expressões artísticas apresentadas na Semana.

Não é, portanto, na década de 1920 que se delimita o moderno no teatro brasileiro, este é tardio. Para a autora Tania Brandão, por exemplo, a modernização do teatro brasileiro ocorre a partir da década de 1940, sem negligenciar, contudo, o “tímido clamor de mudanças” pleiteadas pelas companhias teatrais (BRANDÃO, 2013, p. 83) já presentes e iniciantes nas décadas de 1920/1930. Os manifestos, ensaios e propulsões artísticas apresentadas durante a Semana de 22 não ficaram isolados temporalmente, sendo critérios de reflexão e embasamento de produção para os artistas vindouros. E por isso, a defesa de uma arte antropofágica<sup>5</sup> e a busca por uma bra-

antigas formas do drama, Szondi, em “Tentativas de solução”, expõe dramaturgos como Piscator, Bertolt Brecht e Luigi Pirandello. As obras destes últimos dialogam com os conflitos da primeira metade do século XX.

5 No ano de 1928, Oswald de Andrade escreve o “Manifesto antropófago” para introduzir a primeira edição da Revista de Antropofagia. O movimento artístico proclamado prega uma inovação ao se alimentar das estéticas

silidade recaem, também, na produção teatral. Então, a atenção constante dada ao teatro europeu, tendo em vista os anos 1920/1930, nos quais o Teatro de Revista e a Comédia de Costumes permanecem no palco brasileiro, começa a sofrer interferências do regionalismo, das industrializações nas cidades brasileiras, da linguagem do país tropical.

Esta revisão de um teatro até então muito comum para o espectador brasileiro, atrelado à importação europeia, e a criação de uma cena nacional, interessada em contar o Brasil, ganham em expansão nos aspectos de interpretação, cenografia e dramaturgia. Evidentemente, esta mudança não ocorre por uma interrupção violenta, excluindo abruptamente o antigo em prol do novo, mas é um processo de enraizamento da modernidade. Tanto assim que grupos de teatro amador em atividade nas décadas de 1930/1940 reclamam “insatisfação com os rumos do teatro brasileiro” (FERNANDES, 2013, p. 63). Isso porque para boa parte desses grupos, o teatro brasileiro não contribuía com uma nova faceta moderna para as artes. É então o diretor francês Louis Jouvet que aconselhar o grupo “Os Comediantes” – em atividade entre os anos 1938 a 1947- a encenarem a literatura dramática nacional que marca um caminho para a inovação no moderno teatro brasileiro.

Sendo assim, o grupo amador “Os Comediantes” formula o repertório das apresentações cênicas para a sua segunda temporada na cidade do Rio de Janeiro. Na relação das seis peças a serem encenadas no ano de 1943, duas são de autores brasileiros: Vestido de noiva, do autor ainda desconhecido Nelson Rodrigues (RECIFFE, 1912-1980), e O escravo, de Lúcio Cardoso (CURVELO/MG, 1912-1968). Ambas as apresentações ocorrem em dezembro do mesmo

---

estrangeiras para revolver e conceber a arte brasileira, destacando a miscigenação e a identidade cultural. “Aqui se processará a mortandade (esse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo” (ANDRADE, 2003, p. 33).

ano, mas enquanto o texto de Rodrigues é aclamado pelo público, O escravo não obtém boa recepção dos espectadores. A boa repercussão de Vestido de noiva não advém apenas do público, mas também da crítica, sendo esta montagem considerada o marco inicial da modernidade nos palcos brasileiros (FERNANDES, 2013).

Estipular, portanto, a modernidade no teatro brasileiro a partir do texto de Nelson Rodrigues advém de critérios como a concepção, a realização, o texto, o cenário, todos os atributos lidos pela crítica como verdadeiramente modernos. Em contraposição ao destaque dado ao texto rodrigueano, a obra de Cardoso é posta em segundo plano, pois mesmo que tenham sido ambos encenados pelo grupo “Os Comediantes”, a direção de montagem foi diferente; o texto de Cardoso foi dirigido por Adacto Filho, o de Rodrigues, por Ziembinski. Distinção esta possível de afetar a recepção e o apreço das obras, pois até mesmo Sábato Magaldi (MAGALDI, 1950, p. 10), apreciador do teatro cardosiano, em uma crítica sobre a obra de Lúcio Cardoso no Diário Carioca, pontua “que a apresentação, cheia de erros, não permitiu ao público apresentar com segurança os valores da peça”. Uma consideração que favorece certo esquecimento de O escravo nesse período do teatro nacional, já que não está definido na historiografia o que de fato eleva uma montagem, e oblitera a outra.

Todavia, considerando estritamente a dramaturgia textual, O escravo, escrita em 1937, nas palavras de Sábato Magaldi (1950, p. 10) dá “ao teatro brasileiro seu primeiro dramaturgo de mérito incontestável”. A obra do mineiro, portanto, é também elemento significativo na formação da dramaturgia brasileira, verificando estruturas basilares do drama moderno, como serão vistas na análise subsequente. A retomada ao texto teatral de Lúcio Cardoso sob a perspectiva do moderno é um exercício que mostra a pluralidade de nosso teatro. O autor, já conhecido na escrita de novelas e romances, exercita o gênero dramático na escrita de mais sete peças subsequentes a O escravo e publicadas na cole-

tânea Teatro reunido em 2006. São textos que explicitam uma vertente intimista e a problemática existencial.

## O drama-da-vida de *O escravo*

O escritor Lúcio Cardoso tem seu primeiro romance publicado, *Maleita*, em 1934. Escreve e publica diversos outros romances e novelas, sendo a obra mais conhecida o clássico *Crônica da casa assassinada*, de 1959. Cardoso é um artista múltiplo<sup>6</sup>, pois até mesmo incorre na composição de obras plásticas no final da vida e adentra o ambiente do teatro. Dentro deste contexto, no ano de 1947, cria a companhia Teatro de Câmera, no Rio de Janeiro. A proposta cênica do grupo visa um teatro de pequena dimensão, com propostas a um teatro nacional e voltado a um público erudito. E para melhor esclarecer esse termo, Patrice Pavis (2008, p. 381) conceitua o “teatro de câmara”, como uma “forma de representação e de dramaturgia que limita os meios de expressão cênicos”, diminuindo a amplitude dos temas abordados. A ideia de Lúcio Cardoso era proporcionar que peças menores, com menos atores, tivessem local de apresentação, em oposição ao dito ‘grande espetáculo’ da época.

O Teatro de Câmera chega a encenar uma peça escrita por Lúcio Cardoso, *A corda de prata* (1948) mas não obteve muito sucesso de público. De modo geral, a companhia do Teatro de Câmera não conquista uma quantidade significativa na plateia, ainda sim tem reverberação positiva da crítica brasileira e duas temporadas, a primeira com duração de apenas três meses, já a segunda temporada abrange os anos de 1948 a 1950. Com base na tese “Dramas da clausura: a literatura dramática de Lúcio Cardoso” (2006),

6 Na dissertação “Teatro mal-assombrado: topoi-análise gótica da dramaturgia de Lúcio Cardoso”, Leonardo Gomes enumera as seguintes atividades do autor: “publicou poemas, diários, novelas, contos, romances, um livro infantil, peças, além de ser tradutor, desenhar, pintar, desenvolver roteiros, dirigir peças e um filme inacabado” (ARANTES, 2021, p. 24).

a pesquisadora, Júnia Neves, defende a realização da proposta de Lúcio Cardoso com a montagem da companhia. Sem reforçar um teatro de espetáculo, o que estava em voga e sendo solicitado por produtores da época, Cardoso coloca em cena poucos atores dando menor ênfase aos gestos e mais às palavras enunciadas (NEVES, 2006).

Tal reverberação da palavra se verifica em *O escravo*. Nessa peça, além da importância do verbo em detrimento da ação das personagens, a temporalidade na qual transcorre a fábula não é marcada, mas, por outro lado, a obra reforça o espaço vivenciado. No caso, as personagens vivenciam o espaço de uma casa, e os longos diálogos transcorrem na delimitação da “velha sala de aspecto sombrio” (CARDOSO, 2006, p. 13). Durante três atos, o leitor da dramaturgia acompanha: as donas da casa Augusta e Isabel, que são irmãs; Marcos, outro irmão da família, que retorna ao lar após anos morando em um sanatório; Rosa, empregada da família; Lisa, viúva de Silas; já Silas está morto desde o início da peça, mas há menção a ele.

No diálogo inicial, as personagens Augusta e Isabel reorganizam objetos da casa, colocando-os em ordem para a recepção a Marcos, após o período internado em um sanatório. Neste breve instante de diálogo inicial entre as irmãs, percebe-se a escuridão e o desleixo do espaço da casa por elas habitado, como expresso por Isabel (CARDOSO, 2006, p.15): “Nunca vi tanta poeira. Podia-se até escrever com o dedo o nome em cima, tão visível como se fosse num papel”; além disso, as duas personagens enunciam a saúde frágil de Isabel, motivo pelo qual ela é restrita ao espaço doméstico, quase não saindo do quarto. Ressaltamos que a responsável por reforçar a saúde instável de Isabel é Augusta, é perceptível o controle. Tanto que a segunda é quem afere a temperatura de Isabel, ela insiste que ainda há febre mesmo a caçula afirmando se sentir bem.

Pouco se altera na dramaturgia de Lúcio Cardoso, isto é, não há alteração do cenário, e o tempo decorre apenas do período de uma noite

chuvosa para o amanhecer, manifesto no terceiro e último ato. Os diálogos, que percorrem toda a peça, acontecem primordialmente entre as personagens Lisa, Marcos e Augusta. É importante destacar que não há um conflito<sup>7</sup>, isto é, não há um embate único e central, as personagens expressam suas verdades e são: ou contrariadas ou aceitas pelos seus respectivos interlocutores. Marca-se assim a atenção à linguagem, tendo em vista que a palavra tem profundidade nesta dramaturgia. Logo, o pouco movimento nas ações das personagens, mas o muito a dizer delas, é a ruína da família abastada.

O autor Lúcio Cardoso constrói uma dramaturgia existencial. Importa, por consequência, discutir o indivíduo. Não segregada, portanto, a uma determinada territorialidade, mas operando como um teatro universal, *O escravo* é uma obra dramática com diálogos extensos, reflexivos e rememorativos, muito semelhante a uma textualidade narrativa. Tanto assim que uma implicância do público à encenação do texto à época de sua estreia é devida à sua característica expressamente literária (FERNANDES, 2013), elemento que gera desatenção quando em cena. Sendo necessária, ao contrário, atenção a cada palavra mencionada das personagens, pois assim as conheceremos, e não por seus gestos e ações, como no drama absoluto ocorria.

A ênfase no sujeito e em seu discurso proferido demarcam critérios de interiorização. E esses elementos constituem o que Sarrazac postula como o infradramático, novo paradigma ao drama, um dos elementos que configuram

7 A compreensão de conflito perpassa a elaboração de Sarrazac ao falar do teatro de Strindberg, especificamente *Os espectros*, para o crítico francês há um “todo contido no quadro estático de uma catástrofe sempre já advinda. Essa dramaturgia do íntimo, elaborada por Strindberg, dialoga com os preceitos de teatro de câmara do Lúcio Cardoso. Claro é que na época de estreia de *O escravo*, Cardoso ainda não havia formulado a companhia, mas se verifica certa proximidade na estética, “que procede não tanto de uma relação conflituosa entre as personagens, mas de uma dimensão instrassubjetiva, em que o drama se encontra ancorado na psique das personagens” (SARRAZAC, 2017, p. 89).

a modernidade do texto. No infradramático, o drama não apresenta mais heróis, mas faz uso de personagens comuns e, frente ao que nos interessa em relação a *O escravo*, ressalta as questões intrassubjetivas/intrapsíquicas das personagens. Assim, reverbera o movimento do gênero dramático em constante reinvenção, a dramatização-desdramatização<sup>8</sup> defendida por Sarrazac. Perante a reviravolta do drama, Jean-Pierre Sarrazac desmantela o drama-na-vida, conceito que coloca em paralelo com o drama absoluto abordado por Peter Szondi, para propor uma perspectiva do gênero literário que o teórico estipula como o drama-da-vida, novo paradigma que será retomado na sequência, ao analisarmos o texto *O escravo*.

Nessa perspectiva apresentada por Sarrazac, o drama moderno e contemporâneo tem a potencialidade de corresponder a uma existência, logo, o conflito não está alocado em único espaço-tempo, e sim percorre a fábula em toda a extensão. Isto é, o confronto percorre toda a existência das personagens. Se, por um lado, o diálogo inicial entre as irmãs Augusta e Isabel demarca o momento presente, no qual as personagens arrumam a casa para a recepção ao irmão Marcos. Por outro lado, há também a instância do passado, pois recupera-se a fragilidade da saúde de Isabel, destinada a ficar isolada em seu quarto; e também se revela uma morte ocorrida em outro quarto da casa, também no tempo

8 O movimento defendido por Sarrazac não se dá do “puro dramático” para a “diversidade das formas épicas”, como pontua Peter Szondi. Para o francês, é dramatização-desdramatização a dialética que distingue o teatro moderno, e explica: “que o retorno ao drama e a uma catástrofe já advindas é também uma reviravolta do drama. Que o dispositivo de retorno revira o próprio sentido do drama. Que se terminou com a sacrossanta progressão dramática e, com ela, o famoso continuum dramático. Que a própria noção de conflito central ou, para retomar o vocabulário hegeliano, de ‘grande colisão dramática’ está ela também revirada, cedendo lugar a uma série descontínua de microconflitos mais ou menos ligados uns aos outros” (SARRAZAC, 2017, p. 20, grifos do autor). Os elementos de “desdramatização” para o francês são: retrospecto, antecipação, opção, repetição-variação, interrupção.

passado. Augusta procura encobrir esta característica mórbida do cômodo que será o novo quarto de Marcos e questiona Isabel a respeito do resultado:

Isabel: Então, Guta, não adiantou. Ao contrário, parecem exatamente objetos novos, num quarto envelhecido e abandonado. Augusta: Então é preciso transformarmos tudo. Não deverá lembrar a Marcos o tempo que se foi. Isabel (erguendo-se num juvenil entusiasmo): Como nesta sala, veja! Creio que se tivéssemos luzes... bastante flores... Augusta (pensativa): Realmente seria esta a melhor solução. Mas há aqui alguma coisa que não se deixa vencer. Cinco anos apenas... (CARDOSO, 2006, p. 16-17).

Neste trecho se destaca a tentativa de encobrir o passado, mas é uma tentativa fracassada, pois a falta de voz humana na casa, no sentido de algumas falas serem oprimidas e sofrerem tentativas de silenciamento, a presença de sofrimento, de lutas e de solidão, como acentua Isabel na sequência do diálogo, não se desfazem. O passado da família resiste nos cômodos da casa e em seus objetos como uma instância ainda não compreendida pelas irmãs e, por isso, não vencida. Na continuidade dos dizeres, Augusta afirma ter vendido objetos da casa pertencentes a Silas. Por Isabel demonstrar oposição a tal ato, Augusta afirma a necessidade de apagar as “mediocridades” e “renovar” o mundo em que vivem, assim os objetos não acusariam o mal que cometeram e o bem que deixaram de fazer. Cria-se, portanto, um ambiente de mistério dentro da casa escura e nos dizeres se revela um passado ainda pouco esclarecido.

Ainda antes da chegada de Marcos, as personagens Augusta e Isabel confessam mutuamente situações vivenciadas há anos, como: o período de mocidade perdida de Augusta, a embriaguez de Silas, a morte desta personagem, os silêncios, o delírio da personagem Marcos e a crise. Em um tempo passado, no auge do delírio desta personagem, ela a gritar por perdão, a voz ecoada por toda a casa não é mais a de Marcos,

e sim de Silas, já morto há anos. É deste fragmento do passado que irrompe a ida de Marcos para o sanatório. Decorridos cinco anos do fato, então as irmãs confessam terem ouvido a voz de Silas no momento da crise, com a suspeita para o fato de uma fusão da alma de Silas ao corpo de Marcos. Percebe-se, portanto, “a vida, a vida inteira, e não determinado episódio capaz de colocar em evidência um grande conflito” (SARRAZAC, 2017, p. 42). Lembrando que este grande conflito na peça não é um “momento excepcional da existência”, ele funciona como “a própria existência”.

Assim, quando o personagem Marcos chega e adentra à casa, confessa ter vivido os cinco últimos anos de uma existência morta no sanatório e também a perda das raízes atreladas àquela casa, pois os cômodos e objetos da residência familiar parecem-lhe estranhos e irreconhecíveis. Na busca de restabelecimento com a casa e os anos nela vividos, Marcos expõe a inadequação dele, revelando-se um sujeito cambiante que tenta traçar um caminho:

Marcos: [...] às vezes não posso fugir à impressão de que sou irremediavelmente um estranho. Desertei durante muito tempo. Todas as minhas ligações com a vida foram rompidas, estraçalhadas. Agora, quando é necessário restabelecer-me nesta atmosfera atual, de sentimentos cotidianos, sinto que sou um inadaptado, um ser destinado a vagar sem rumo (CARDOSO, 2006, p. 29).

Diferente do drama-na-vida, no qual o herói vive um episódio único de reviravolta entre o infortúnio e o fortúnio, ou vice-versa; no drama-da-vida, conceituado por Sarrazac, o conflito dramático é dissolvido em microconflitos, em microacontecimentos. Assim, no que tange à fala do personagem Marcos, o deslocamento, o estranhamento perante a vida é contínuo, e não episódico. O próprio personagem revela a inadequação em todos os espaços que vivenciou. Até mesmo o uso do termo “cotidiano”, na fala anterior, é revelador deste novo pa-

radigma do drama, pois no drama-da-vida se revela o cotidiano, o anonimato das personagens, destacando uma extensão da vida composta por contínuas manifestações dramáticas, isto é, distante dos ápices reveladores da tragédia.

Marcos é o personagem cambiante, não tem um local de identificação com algum território, vaga sem um destino certo. Apesar do retorno dele para a casa da família, isso não significa sossego, não significa realização, não significa o conforto comumente designado ao sentido do termo lar. Quando então Marcos é instruído por Augusta a abandonar estes pensamentos e a esquecer o passado, a condição posta por ele é de que tal esquecimento do passado seja efetuado por todos os demais moradores da casa. Sendo assim, o ato de esquecer as lembranças antigas lança o fato para um período que não o tempo presente. Aliás, lança para os incômodos não resolvidos entre as personagens, advindos de longo tempo, ocupando, portanto, uma extensão da vida.

No percurso da personagem que vaga sem rumo, com suas inaptações e problemas, a vida não se resolve. Não há solução para as personagens situadas na concepção de drama-da-vida; as ações dramáticas “Constituem no máximo incidentes, sintomas que servem de reveladores ao desenrolar monótono e mortífero da existência de todos e de cada um” (SARRAZAC, 2017, p. 55). Porquanto o drama-da-vida não se constitui por reviravolta na existência do herói e na solução do conflito, deflagram-se, por consequência, personagens na busca de uma redenção, mas empreendida por um caminho sem saída.

Quando a personagem Lisa, enclausurada em seu quarto, assim como Isabel, mas por motivo do luto serrado que mantém pelo marido morto, desce para encontrar as demais na sala, a memória a respeito de Silas sobrevém no diálogo dela com Marcos. Augusta, porém, procura encerrar essas lembranças, ao que Marcos responde:

Marcos: Augusta tem razão. Por que não tentarmos começar uma nova vida? Um vento escuro passou sobre nós, mas já se afastou. Perdemos muita coisa no desastre, mas agora é preciso recomeçar com o que nos sobrou. Veja estas flores, Lisa, não são diferentes das que vemos todos os dias? (CARDOSO, 2006, p. 33).

As falas das personagens em *O escravo* destacam o encaminhamento comum do dia a dia como ressaltado na pergunta dirigida a Lisa a respeito das flores. Apesar do curto espaço de tempo no qual a fábula transcorre, entre o anoitecer e o amanhecer, nos diálogos as personagens expressam suas lembranças, momentos de infância e de sonhos. Esclarecemos, portanto, esse constante percurso feito pelas personagens entre o tempo presente e o passado. Insiste-se nos textos dramáticos<sup>9</sup> o contar uma existência, e aos dramaturgos compete estruturar esta extensão no teatro, na formatação do palco. Neste sentido, Lúcio Cardoso traça a rememoração em uma estrutura textual de poucas didascálias e de diálogos constantes. Vale destacar que não há interrupções nos dizeres, comumente as personagens possuem falas longas e até mesmo reflexivas, garantindo o rememorar.

A partir destas composições, nota-se em *O escravo* as ações mais contidas e o falar mais expandido. Deste modo, é pelo contar das personagens que as questões familiares são reveladas. Um estilo romanescos no cerne do drama, acentuando o movimento da fábula para frente e ao mesmo tempo existindo uma força de resistência ao seu desenrolar. Funciona como exemplo, recuperarmos a fala destacada anteriormente de Marcos. Nela a personagem aceita por um instante não mais retomar o passado, mas, ao dirigir a questão a respeito da flor que veem “todos os dias”, deflagra junto a Lisa as recordações de infância vivenciadas por eles dois e Silas. Neste espírito retrospectivo, as memórias das personagens ora são boas, ora de violência e torturas, demarcando a não redenção.

<sup>9</sup> Termo empregado por Jean-Pierre Sarrazac em referência ao texto teatral moderno e contemporâneo.

Peter Szondi (2001) já ressalva este critério do passado como categoria formal na crise do drama, sobretudo no teatro ibseniano. Todavia, a defesa de Sarrazac ao que ele denomina retrospectiva, nos ajuda a melhor compreender a função desse procedimento na peça de Lúcio Cardoso, pautada na análise das várias décadas de vida das personagens de *O escravo*, e cujo efeito é a desdramatização. Deste modo, a categoria dramaturgica persiste, ao contrário do que postula Szondi, na defesa da epicização do drama. Primordialmente, o drama moderno e contemporâneo apresenta a vida como um percurso com todos os seus impasses<sup>10</sup>, e é na retrospectiva que as protagonistas são apreendidas por inteiro em espírito testamentário. Por essa extensão, o texto dramaturgico não se restringe a um recorte espaço-temporal único.

O drama, portanto, não está mais assegurado no microcosmo e em uma relação interpessoal. A partir da peça *Interior*, de Maeterlinck, Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 49) explica o movimento de abertura do microcosmo no texto dramaturgico. Para ele, o microcosmo aparece partido ao meio “de um lado para a natureza e, de outro, para o lado mundano e social”. Tal percepção emprestamos para a análise de *O escravo*, tendo em vista que as personagens de Lúcio Cardoso estão sempre restritas ao ambiente do lar, por outro lado, a menção ao externo aparece brevemente no início, quando a empregada Rosa adentra a casa para avisar sobre a chegada de Marcos, e depois a presença de Marcos, quem viveu anos em outro ambiente. Em contraposição, a esses dois momentos evasivos as demais personagens estão restritas ao lar escuro, cheio de poeira, e do qual, por meio apenas de brechas, é possível vislumbrar o clima chuvoso do lado de fora. Ou seja, nesta primeira consideração, a fábula enfatiza o microcosmo.

10 Jean-Pierre Sarrazac ao abordar sobre “Fábula, processo, paixão” remete a epicização do drama também no quesito temático. Para o autor: “Se, nas peças da modernidade, a fábula abarca toda uma vida [...] ela se interroga igualmente sobre o sentido [...] dessa vida, dessa existência.” (SARRAZAC, 2013, p. 77)

O microcosmo, na peça teatral *O escravo*, é ainda mais restrito para as personagens Lisa e Isabel. A irmã mais nova da família fica circunscrita ao quarto devido a uma febre permanente, sintoma este constatado por Augusta, quem infantiliza e oprime Isabel, impingindo-lhe a ideia de que é uma pessoa frágil e doente. Enquanto a cunhada se condena a cumprir uma penitência limitada ao quarto, após a morte do marido. Contudo, a presença de Marcos na casa é o elemento que divide o microcosmo. No segundo ato da obra, enquanto esta personagem escreve “à luz da lamparina” (CARDOSO, 2006, p. 37), Lisa retorna à sala e estabelece um diálogo com Marcos. Neste momento, ele confessa a Lisa sua inabilidade em permanecer naquela casa, pois é preciso encontrar um local onde a vida seja possível. Com esta fala, verifica-se a descentralização do microcosmo dramático, ao propor um rompimento das quatro paredes<sup>11</sup>.

Para Marcos, as ações de Augusta ao dizimar os objetos de Silas, e o modo opressivo dirigido a Isabel, denunciam que aquela personagem visa destruir a todos; por esta razão é preciso abandonar a casa. A rachadura no microcosmo mostra o lado social na fábula, isto é, mostra a deformação deste espaço interno, ao abarcar a externalidade. Se o macrocosmo é o mundo, local onde o “movimento da História” acontece, como os movimentos de opressão, de submissão e totalitários, tais sofrimentos são antevistos na personagem Augusta e, portanto, ecoam pela casa, pelos cômodos e objetos. Augusta oprime e fragiliza as demais personagens, ostenta a necessidade de poder sobre elas, sendo reflexo do que ocorre no mundo; logo, é o microcosmo desestruturado por onde olhamos de viés o macrocosmo.

Lisa é convocada por Marcos para abandonarem juntos aquela casa, mas ela se opõe e retorna ao quarto. Na sequência, Augusta aden-

11 Esclarecemos que a ruptura das quatro paredes exercida pela personagem Marcos não se relaciona com a quebra da quarta parede no teatro, elemento épico para a estrutura do gênero teatral, mas expressa a necessidade de romper com aquela casa ‘amaldiçoada’.

tra a sala e, neste novo diálogo, os sofrimentos e perturbações de Marcos são escancarados. Ao passo que destacamos trechos destas falas para evidenciar o caráter primordial de Augusta na desestabilização do microcosmo familiar:

Marcos: [...] Desde a morte do nosso pai que tudo nesta casa tem sido orientado por você. Mas estes objetos...Augusta: Não falemos mais nisto, não adianta coisa alguma. Marcos: Além disso, a nossa discussão era outra. Não quero abandoná-la sem afirmar que poderemos continuar aqui, se você assim o prefere, mas que estamos nos envenenando com o odor de um túmulo (CARDOSO, 2006, p. 49).

A casa, em *O escravo*, vela um corpo falecido e aprisiona, semelhante a um túmulo, os sujeitos vivos, mas sem uma existência ou em busca de uma existência. A presença fantasmagórica de Silas permanece na casa e é sentida por Marcos e Lisa, lembrança que os aterroriza como se a sombra daquele clamasse por perdão a ambos e os vigiasse em remorsos. Tal permanência de Silas na casa é corporificada em Marcos, e apenas este enuncia – em comparação com Lisa e Isabel – que a perseguição retira sua “liberdade para viver” (CARDOSO, 2006, p. 50). Na busca por um esclarecimento mais preciso a respeito da constante sensação de vigilância, ele explana a Augusta:

Marcos (sempre em voz baixa e febril): Pois então direi tudo, numa linguagem que esteja a seu alcance. Augusta, é de você, é dos seus olhos que eu quero livrar-me. São eles que me seguem desde que entrei aqui e deles é que vem esta ameaça que me ronda. Compreendeu, agora? Não, não se levante, não procure encontrar uma desculpa, quero falar tudo, atirar fora este peso que trago sobre o coração (CARDOSO, 2006, p. 51).

Marcos expõe uma longa consideração sobre Augusta. Para aquela personagem está evidente o poder e a influência de Augusta sobre as demais personagens que habitam a casa. Todavia, em relação a Marcos esse domínio fica

mais evidente, é como se pelo fato dele perceber a presença de Silas e a confluência no passado deste ao corpo de Marcos esclarecesse a manipulação exercida por Augusta. Nesse mesmo diálogo, Marcos prossegue:

Marcos (retendo-a): Não, você bem sabe que não é uma loucura. Há muito tempo que dura este suplício, desde aquela época que eu me sentia vigiado. Durante dias, meses, anos, esta dúvida atroz ardeu no meu coração, mas agora estou diante da única pessoa que pode depor a meu favor. Sim, Augusta, só você pode dizer se tudo aquilo era uma loucura ou se realmente uma implacável vontade nos retinha prisioneiros nesta casa. Há coisas que se desenvolvem na obscuridade, não temos o direito de desvendá-las. Eu vi alguma coisa que não devia ver, alguma coisa por cuja revelação se paga muito caro. (Pausa) Augusta, há muito tempo que você havia sentido que existia em mim uma força que não se deixaria subjugar tão facilmente, que não me deixaria ser uma presa inerme como Isabel (CARDOSO, 2006, p. 51).

Nestas duas falas, Marcos direciona para Augusta a culpa pela ruína do lar, mas é um processo ponderado, sendo que primeiro ele reivindica uma mudança, uma saída do túmulo envenenado, um outro modo de viver. Apenas depois ele acentua os questionamentos, não que de fato existissem dúvidas, mas na tentativa de fazer Augusta confessar a força exercida sobre Lisa e Isabel, retendo-as em casa, tornando este local claustrofóbico e os demais moradores como fantoches. Ação que Augusta não consegue exercer sobre Silas, quando este ainda vivia sob o mesmo teto, e que busca exercer sobre Marcos. Na fala da personagem Marcos, ela recupera como durante dias, meses e até mesmo anos uma dúvida a persegue, dúvida a respeito de uma força que retém esses familiares presos a casa. Assim, tal como uma tendência expressivista, a atrocidade está em toda a existência das personagens.

Amparado no termo drama-da-vida, Sarrazac (2017, p. 81) enumera os critérios de

desdramatização, que atrela a exemplos dramaturgicamente europeus e expõe as possibilidades de desvios, como as que “abraça[m] a totalidade da existência”, no drama moderno. Nesse sentido, a partir do texto *Os espectros*, de Ibsen, o crítico explica a categoria romance dramático como sendo a obra de “conteúdo romanesco” em uma “forma dramática”. É isso o que configura a justificativa ao processo delongado de Marcos em expor de fato suas condenações a Augusta. Compreendemos que a estrutura longa da fala, seu caráter detalhado e, principalmente, as retomadas ao tempo passado, atrelando esses acontecimentos ao tempo presente, configuram o conteúdo romanesco em forma de drama.

Neste sentido, além dos acontecimentos do passado reforçarem que as personagens de *O escravo* estão em uma não-vida, em uma “não-realização da vida na existência” (SARRAZAC, 2017, p. 80), cabe considerar que a defesa do conteúdo romanesco na obra de Lúcio Cardoso tem como base a relevância do passado para a não-existência dessas personagens no presente. O estudioso francês esclarece tal estrutura da desdramatização ao pontuar que “o presente [...] é apenas um estreito e precaríssimo promontório acima do abismo do passado” (SARRAZAC, 2017, p. 88), pois, no que diz respeito à obra literária, é precisa a retomada contínua de lembranças para evidenciar a fragilidade de Marcos, Lisa e Isabel perante o domínio violento de Augusta.

O romance dramático acentua no tempo presente apenas “aparições” e “fantasmas” e, no tempo passado, a corporificação das personagens, o que se assemelha ao texto de Cardoso, pois tanto Lisa quanto Marcos são como “aparições”, recuperando a longa existência para compreenderem o que os dominam no tempo presente. O movimento de vertigem em direção ao abismo evidencia a decadência das personagens, dado que, após esgotarem as retomadas das suas existências, refletirem sobre a vida, percebem a opressão de um passado do qual não se libertam e mesmo impulsionando uma saída dessas

amarras a vida não se realiza. Ao entrarem na casa, dela não conseguem mais sair.

No terceiro e último ato, Marcos condena Augusta por tentar apagar a presença de Silas; o que ela assevera ser um ato de vingança contra o já falecido irmão mais velho. Além disso, é um ato necessário para que Augusta possa ter domínio sobre a residência. Negar tal alcunha e inverter a culpa para Marcos é um dos modos de perpetuar a situação:

Augusta: Foi com o seu regresso que o fantasma de Silas penetrou novamente entre nós. Marcos: Você bem sabe, melhor do que ninguém, que não sou o culpado. Diversas vezes temos voltado o olhar para trás, a fim de esclarecer os sentimentos que hoje nos dominam. Somos plantas que uma tempestade agitava e que têm as raízes presas no fundo escuro das águas. Mas ainda agora é preciso dizer... Augusta: Que novas calúnias vai levantar contra mim? Marcos: É preciso dizer que esta consciência povoada de pressentimentos e lembranças foi você quem criou, nasceu do seu próprio terror e da sua ânsia de dominar (CARDOSO, 2006, p. 74-75).

Quando Marcos consegue expor suas inquietações às demais personagens a respeito da morte do irmão Silas e das ações autoritárias de Augusta, a qual visava dominar aquele espaço doméstico, Lisa já não está mais em cena; apenas há Marcos, um homem isolado, frente ao olhar ávido de Augusta por dominação. Ademais, o que antes era apenas suspeita, ao final se revela nas palavras de Augusta: “você jamais se livrará de mim. Não passará nunca de um corpo sem sombra, de uma voz sem eco” (CARDOSO, 2006, p. 76). O passado imobiliza as personagens, e os movimentos por elas executados levam ao abismo. Busca-se uma solução, mas Lisa e Isabel permanecem sob o domínio de Augusta e, para Marcos, a morte representa o escape, pois no drama-da-vida não há redenção.

## Considerações finais

O conceito de drama-da-vida, delimitado por Jean-Pierre Sarrazac, destaca uma transgressão à forma do drama aristotélico-hegeliano, estipulando, em linhas gerais, uma “desordem organizada” no drama moderno e contemporâneo. Tal constatação elaborada por Sarrazac denota a necessidade de contínua revisão de termos e conceitos empregados nos estudos dos gêneros literários e, acrescentamos, nos estudos das artes em geral, tendo em vista as distintas implicações de ordem histórica, social e estética na leitura e análise de obras específicas. Logo, elaborar um novo paradigma para o drama moderno, considerando o final do século XIX com a crise da forma dramática, perfaz a defesa do crítico francês pela continuidade do gênero dramático com as estruturas dilatadas. A extensão do drama moderno garante à fábula abarcar a história de toda uma vida, sem demarcar, portanto, um acontecimento central.

Em *O escravo*, o acontecimento único e central se esvai, ou seja, nenhuma ação é mais relevante se não for completada pela vivência das personagens. Por isso, a insistência em personagens memorialistas e reflexivas, perante as quais o tempo presente está em perigo, pois é o passado comumente que retorna. A instância do passado é uma forma predominante no drama de Lúcio Cardoso, visto que a progressão da fábula ocorre devido aos instantes de rememoração das personagens, principalmente, na personagem Marcos, que rememora suas ações vivenciadas em família para depois expressar em diálogo os microconflitos decorrentes de um passado conturbado. Além da atenção ao drama já vivido, a obra *O escravo* ressalta o caráter opressor de Augusta. Esta característica da personagem desestrutura o espaço da casa, tornando-a obscura, silenciosa e violentamente cercadora. E o microcosmo casa, antes protegido, é rompido pelo externo, com todas as violências e autoritarismos que são replicados dentro das quatro paredes.

Uma atenção ao microcosmo é evidente nos dramaturgos Henrik Ibsen e Maurice Maeterlinck, por exemplo. Esta aproximação de Lúcio Cardoso com os primeiros autores europeus do drama moderno nos mostra como o escritor brasileiro estava atento às produções para o teatro. Como dito anteriormente, Cardoso não foi visto como marco na historiografia moderna do teatro no Brasil, mas, como procuramos pontuar, sua obra *O escravo*, de cunho existencialista e romanesco, está atrelada a preceitos modernos do drama-da-vida e, por isso, é representativa da modernidade do drama no Brasil. Isto é significativo para a história de nosso teatro, considerando ser os primeiros momentos de distinção ao Teatro de Revista e à Comédia de Costumes, bem como de valorização do autor brasileiro. O que mostra a pluralidade do teatro brasileiro e a relevância de Lúcio Cardoso para o gênero teatral no país.

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1. São Paulo, maio 1928. Edição fac-similar. Caixa modernista (Org. Jorge Schwartz). São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG, 2003.
- BRANDÃO, Tania. As companhias teatrais modernas. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, vol. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 80-96.
- CAFEZEIRO, Edwaldo. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta à Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.
- CARDOSO, Lúcio. *Teatro reunido*. Posfácio Antonio Arnoni Prado. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, vol. 2. São Paulo: Perspectiva:

Edições SESCSP, 2013, p. 57-80.

MAGALDI, Sábato. Teatro “O escravo”. Diário Carioca, Rio de Janeiro, ed. 06759, 09 de jul. de 1950, pp. 10. Teatro. Disponível em: < [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?-bib=093092\\_04&Pesq=%22L%c3%bacio%20Cardoso%22&pagfis=2568](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?-bib=093092_04&Pesq=%22L%c3%bacio%20Cardoso%22&pagfis=2568)>. Acesso em: 12 de fev. de 2022.

MARTINS, Ferdinando. O palco dos modernos: o teatro e a semana de 22. Revista Usp, São Paulo, v. 94, p. 83-92, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45138>>. Acesso em: 12 de fev. de 2022.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). Tradução de Luiz Sérgio Repa. São

Paulo: Cosac&Naify, 2001.

**Submissão: março de 2023**

**Aceite: abril de 2023.**